KONKURS

na Teatr Lwowski.

Rzecz ze stanowiska sztuki i historji sceny polskiéj.

Osobna odbitka z dziennika „Kraj“.

KRAKÓW.
Nakładem wydawnictwa „Kraju“.

Druk Karola Budweisera.
1869.

I.

Zbyteczną zdaje się byłoby rzeczą dowodzić znaczenia sceny narodowéj. Dzięki Bogu powszechném stało się już przekonaniem, że teatr jest wyrazem ducha narodowego, że stoi na straży ojczystego języka, że wreszcie jak każdy objaw duchowéj pracy, należy do czynników cywilizacji. Dzisiaj chyba taki poseł Cichorz (jak to niedawno słyszeliśmy na sejmie lwowskim) może się odezwać że to są „bajki“ i „marna zabawka“ i pogrozić, nam nawet skaraniem bożém, gdybyśmy na te „komedje“ dawali pieniądze.

Nie można również wątpić, że jak pragniemy na wszelki sposób popierać sprawy naszéj narodowości i zrobić dla niéj co się da, tak samo chcielibyśmy miéć dobry teatr, uważając go za jeden z filarów (mniejsza o to który z porządku), na jakich się nasza narodowość opiera.

W dzisiejszém położeniu rzeczy teatr lwowski może być jedynie sceną polską odpowiadającą pod każdym względem wymaganiom przywiązanym do tego rodzaju instytucji.

Teatr ten obecnie znajduje się w chwili decydującéj o jego losach na następne sześć lat a może i na więcéj, bo wszakże wiemy z doświadczenia, jak trudno jest odrobić to, co się raz zrobiło, jak trudno naprawić to, co raz niekoniecznie było dobrze zrobioném. Jedném słowem w skutek ogłoszonego w początkach października konkursu administracja fundacji Skarbkowskiéj ma niedługo mianować dyrektora sceny polskiéj na następne lat sześć.

Wybór jaki administracja uczyni między kandydatami, z góry nam zapowie, jaką ona będzie najmniéj przez sześć najbliższych lat. W takim bowiem stosunku, w jakim dyrektor teatralny znajduje się do administracji i do publiczności, ma on zupełnie w swoich rękach i złą i dobrą dolę teatru. Zależy to tylko od jego osobistości, dobréj woli i zdolności, czy scena ma być dobrą czy złą. Administracja patrzy tylko na to, aby dyrektor (uważany przez nią jak każdy inny przedsiębiorca) dopełnił warunków kontraktu obowiązujących go do regularnego płacenia gaży aktorom, do utrzymania porządku w lokalnościach i t. p. Lecz jak teatr stoi pod względem artystycznym, czy dyrektor ma zdolnych aktorów i czy grywa dobre sztuki, w to administracja się nie wdaje, bo uważa swój stosunek do dyrektora tylko z jego prawnéj natury. A publiczność?... ta nie ma żadnéj apelacji, bo nie ma do wyboru drugiego teatru w mieście. Jeźli więc z istniejącego nic jest

zadowolniona, może się tylko zżymać w kołach towarzyskich i doprowadzona do ostateczności brakiem innéj podobnego rodzaju zabawy, patrzéć od czasu do czasu na przedstawienia, któreby lepszemi widziéć pragnęła.

Tym więcéj zatem trzeba zwrócić uwagę na wybór przyszłego dyrektora we Lwowie niż gdzieindziéj, gdzie jest kilka teatrów i gdzie kierunek bardzo często idzie z góry, od osób mających prawo orzekać w sprawach sztuki.

II.

Kierownik każdéj większéj sceny powinien posiadać warunki odpowiednie do jego stanowiska. Nie żądamy tu bynajmniéj wiele i wcale nic nowego. Wszędzie i zawsze, gdzie sprawa jaka ma iść porządnie, powierzają ją ludziom, którzy do niéj są uzdolnieni. Ponieważ zatem teatr jest instytucją służącą dramaturgji, jednéj z gałęzi sztuki, koniecznym jest warunkiem, aby kierownik téj instytucji posiadał gruntowne pojęcie o sztuce, czyli aby był estetycznie wykształconym. Jest to wymaganiem tak naturalném i słuszném, że inaczéj prawie nie można téj rzeczy sobie wyobrazić. Dla tego też ta zasada przyjętą

została po wszystkich większych teatrach jeszcze od czasów Szekspira i Moliera, którzy także byli dyrektorami teatrów — lubo prócz tego jeszcze czemś więcéj.

Dyrektor teatru jest bardzo ważną dla sceny osobą. Jest on niejako tym medium, którego potrzeba do połączenia literatury dramatycznéj z żywem jéj przedstawieniem na scenie. Byłoby zatem najlepiéj, gdyby mógł łączyć w sobie przymioty estetyka i dobrego aktora. Ale ponieważ to jest rzeczą jak dotąd prawie niemożliwą, skoro najlepsi nawet artyści zwyczajnie nie posiadają odpowiedniego wykształcenia umysłowego, i skoro naodwrót taki n. p. Szekspir lub Molier byli znowu wcale słabymi aktorami, wypada zatem, że wybierając to co jest więcéj potrzebnem, większe sceny powinny szukać takich kierowników, którzyby mieli teoretyczne wykształcenie i gruntowne pojęcie o całéj sztuce. Tyle ile potrzeba wiedzieć, aby ocenić grę aktora, człowiek wykształcony będzie zapewne wiedział, chociaż sam nie będzie aktorem. Dowodzi tego najlepiéj krytyka tam, gdzie ona naprawdę istnieje. Przecież téj krytyki nie piszą aktorowie, chociaż i im, zwłaszcza gdyby posiadali i inne do tego warunki, niktby bynajmniéj prawa do tego nie odmówił, Lessing i Goethe nie występowali

na deskach teatralnych, jednak umieli mądre rady dawać aktorom i uczynili to, że za ich staraniem scena niemiecka żyć zaczęła i urosła. Śmieszném jest więc zapatrywanie się tych, którzy tylko ludzi fachowych uważają za odpowiednich kierowników teatru — a cóż dopiero, jeżeli ci ludzie fachowi są bardzo mierni w swoim zawodzie i nie posiadają tyle wykształcenia, ile z obowiązku należałoby się wymagać od tego, który choćby najmniejszą ma styczność ze sztuką.

Zresztą na każdéj scenie powinien się znaleźć jakiś artysta, który byłby zdolny pokierować mniéj od siebie umiejącymi kolegami i wypełnić tę praktyczną stronę sztuki, jaką nadaje doświadczenie i rutyna. Dyrektor teatru nie ma obowiązku być zarazem reżyserem — do niego należy nadać ogólny ton scenie pod jego kierownictwem zostającéj, przestrzegać pilnie tego, aby ona odpowiadała pojęciu sztuki. A czyliż do tego będzie zdolny, jeżeli sam nie ma tego pojęcia? czyliż będzie mógł artystyczny kierunek scenie nadać, jeźli nie zna historji, jeźli nie zna literatury i to nietylko dramatycznéj—i jeźli nie wié tego, co jako zasady sztuki postawione zostało przez najpierwszych myślicieli, a przyjęte przez cały świat cywilizowany? Do sądu o sztuce

a témbardziej do jéj kierownictwa potrzeba mieć umysł estetyczny, a zatém powinniśmy go wymagać i od dyrektora teatru, bo tak jedno jak i drugie należy właśnie do jego zawodu. Inaczéj każdy, kto maluje szyldy albo klatki, byłby powołany na dyrektora szkoły malarskiéj; każdy kto umie jakotako zaśpiewać jaką piosenkę lub arją, na profesora kompozycji w konserwatorjum muzyczném. Coś podobnego pewnie nikomu na myśl nie przyjdzie—umiejętność, malarstwo, muzyka, wzbudzają w nas mimowolne jakieś uszanowanie—byle komu nie pozwalamy w nich gospodarzyć; tylko ten biedny teatr jest dzisiaj na poniewierkę skazany i w wielu oczach nie może się doczekać tego uznania, że on także reprezentuje—sztukę.... dla któréj trzeba nie rzemieślników i przedsiębiorców, ale wielbicieli i znawców.

III.

Wykształcenia żądamy dzisiaj wszędzie, widzimy w niem najpewniejszą rękojmię powodzenia i doskonałości; rzemiosła nawet podnieśliśmy jeźli nie do godności sztuki to przynajmniéj techniki; nasi majstro-

wie murarscy i ciesielscy muszą się uczyć rzeczy o których ich poprzednikom przed laty 50 ani się śniło; uprawiając nasze grunta i pola zaglądamy do książek i w interesie rolnictwa wyzyskujemy wszelkie zdobycze fizyki i chemji — a mielibyśmy być tego przekonania, że na deskach teatralnych, na tem polu popisu dla najwyższéj ze sztuk wolno bylekomu ze szkodą ogółu robić niefortunne experymenta i partaczyć!..

Godność sztuki nie pozwoli na to.

Za kierowniczą zasadę pod tym względem należy przyjąć, że dyrektor teatru powinien stać w wykształceniu na równi z najoświeceńszą częścią publiczności. W każdém bowiem przedstawieniu jest on niejako tym duchem opiekuńczym, którego tchnienie powinno całość owiewać; pojedyńczy aktorowie mają tylko obowiązek pamiętać o swoich rolach, są oni, że tak powiem narzędziami w rękach kierownika, używanemi przez niego do oddania pewnych części, które on jak niewidzialne bóstwo w jedność spaja i łączy. Możnaby powiedzieć, że w każdém przedstawieniu, w jego całości prezentuje się właściwie dyrektor teatru, bo wszakże on porusza wszystkiemi jego sprężynami. Kto widział różne teatra pod różnemi dyrekcjami, ten

zapewne zauważył wielką ich różnicę stósownie do osoby kierującéj. Teatr pod dyrektorem o zastarzałych pojęciach, choćażby aktorowie byli najmłodsi, będzie zacofany o 20 albo 30 lat; teatr pod dyrektorem, który ma szczególną słabość dajmy na to do francuzkiéj dramaturgji, będzie nosił na sobie kosmopolityczną cechę; wreszcie tam gdzie dyrektor przychodzi na swe stanowisko ze słabemi albo żadnemi pojęciami o sztuce, będzie nam pomimo zdolności pojedyńczych osób przypominać budę jarmarczną albo nasze poczciwe jasełka. Zresztą podobno tego nie trzeba dowodzić; wszędzie i zawsze tak się dzieje, że od głowy zależy cały organizm.

W jakimże zaś stósunku są do siebie przedstawienia i kierujący niemi dyrektor z jednéj, a publiczność przychodząca do teatru z drugiéj strony. Aktorowie i dyrektor mają na scenie głos, publiczność zaś słucha. Kogo zaś potrzeba słuchać, ten przynajmniéj na tę chwilę staje się naszym nauczycielem. Aktorowie swoją grą, swojemi gestami, deklamacją, ruchami, oddaniem charakterów itp., powiadają na przedstawieniu publiczności: patrzajcie, oto takie są zasady sztuki, to co my wam tu pokazujemy jest wzniosłem albo pięknem.

I w istocie tak się rzeczy mają, bo trudno przypuścić takich aktorów, którzyby występowali na scenie z tém przekonaniem, że grają źle, że to co publiczność widzi nie jest pięknem, ale brzydkiem. Takież samo przekonanie powinien mieć dyrektor jako właściwy twórca całego przedstawienia, chyba żeby sobie z góry powiedział, że teatru nie traktuje jako sztukę, ale jako rzemiosło; wtenczas naturalnie może mu być obojętne, czy widowisko jest dobre czyli złe, jeżeli kasa pełna. Ale ponieważ tego trudno przypuścić, bo przynajmniéj pozory muszą być zachowane, więc każdy dyrektor zły czy dobry, produkując się z swém towarzystwem przed publicznością, wmawia w nią niejako i każe jéj wierzyć, że przed oczami swemi ma prawdziwą sztukę.

Cóż się stanie wtenczas, jeźli między jego pojęciami o sztuce a pojęciami światlejszéj publiczności jest widoczna dysharmonja? co się stanie wtenczas, jeźli publiczność czuje się mądrzejszą w tych rzeczach od aktorów i ich kierownika? Oto taki dyrektor znajdzie się w położeniu nauczyciela, któryby nie umiał nawet tyle, co zdolniejsi uczniowie w klasie. Będzie on wtenczas kompromitował sztukę w oczach publiczności, tak jak ten nauczyciel

kompromituje umiejętność. Zamiast wzbudzenia zapału do teatru, obudzi tylko jego lekceważenie, publiczność rozumiejąca się na rzeczy, będzie z uśmiechem na ustach przypatrywać się krwawym katastrofom tragedji, a dowcip komicznych sytuacji przejdzie dla niéj niespostrzeżony wśród ziewania i nudów. Dlaczego?... bo publiczność ma inne i lepsze wyobrażenie o sztuce, a dyrektor nie doszedł do wysokości tego wyobrażenia.

Ale mógłby nam kto zarzucić, że to wszystko choć logicznie i konsekwentnie wygląda na papierze, praktyka jednak mogłaby dowieść czego innego, albo też pokazać, że to nie jest znowu tak koniecznie potrzebném. Otóż we frazesy ani w ideologję nie chcielibyśmy się bawić. *Facta loquuntur*, czyny najlepiéj mówią. Wspomnieliśmy tutaj kilka już powszechnie znanych i wielkich imion z dziejów zagranicznéj literatury, które mogą służyć na poparcie naszego twierdzenia, kto może i kto najlepiéj umie kierować teatrem. Takich imion moglibyśmy bardzo wiele jeszcze wyliczyć, ale nie chcemy rzeczy rozwlekać i dlatego wskażemy tylko na te przykłady, które najwięcéj mogą nas pouczyć i najwięcéj u nas znaleźć wiary. Nie szukając cudzych bogów, nie oglądając się na zagranicę, co może

ktoś gotówby nam za grzech poczytać, chcemy pokazać na dziejach naszego własnego polskiego teatru, że mu się wtenczas najlepiéj działo, że wtenczas rósł i kwitnął, kiedy nim kierowali tacy dyrektorowie, o jakich wyżéj mówiliśmy.

IV.

Od samego początku istnienia u nas stałéj sceny widzimy, że ta wyrasta i krzewi się przy pomocy ludzi światłych, pisarzy i znawców sztuki, to jest, że posiada te warunki, bez jakich rozwoju prawdziwéj sztuki pomyśleć sobie nie można. Stanisław August, jeden z najwykształceńszych ludzi swego czasu, założył pierwszy stały teatr w Warszawie i opiekował się nim wraz z całym gronem literatów, którzy do dziś dnia są chlubą naszego piśmiennictwa. Pierwszym dyrektorem tego teatru był Woj. Bogusławski, jako aktor mierny, ale człowiek posiadający naukę, zasłużony pisarz, autor 12 tomów dzieł, w których pomieścił kilkadziesiąt przekładów sztuk dramatycznych, kilka swoich własnych i pierwszą historję narodowéj sceny. To właśnie, że Bogusławski rozu-

miał i cenił sztukę, że ją ukochał dodawało mu sił do walczenia z przeciwnościami i uczyniło to, że stał się właściwym twórcą naszego teatru. Po nim objął zarząd sceny warszawskiéj L. Osiński, uważany za pierwszego w swoim czasie poetę, profesor literatury na uniwersytecie warszawskim, wzorowy pisarz, któremu wykształcenie naszego języka bardzo wiele zawdzięcza. Obok niego pracował jakiś czas do teatru jako współdyrektor A. L. Dmuszewski, jeden z celniejszych ówczesnych aktorów i znany w literaturze jako autor i tłumacz kilkudziesięciu sztuk dramatycznych i jako redaktor jednego z pism warszawskich do dziś dnia istniejącego. W tym samym czasie, kiedy Osiński i Dmuszewski kierowali teatrem warszawskim, we Lwowie ustalał byt sceny narodowéj J. N. Kamiński, i położył dla niéj takie zasługi, jak niegdyś w Warszawie Bogusławski. Jednak Kamiński przedewszystkiem był pisarzem i człowiekiem naukowym: pisał dramata i wiersze, tłómaczył Kalderona i Szylera, pisał nawet dzieła mające styczność z filozofją, co może według zapatrywania się dzisiejszych niektórych adeptów sztuki powinnoby mu było odjąć stanowczo wszelką kwalifikację na dyrektora teatru.

I w tych czasach, pod tymi dyrektorami, którzy przychodzili do kierownictwa sceny z katedry profesorskiéj lub od pulpitu autorskiego, pod każdym względem dobrze się działo naszemu teatrowi. Historja sztuki dramatycznéj wylicza z owych czasów liczny szereg artystów, którzy wyrośli pod kierunkiem Bogusławskiego, Osińskiego i Kamińskiego. Ledóchowska, Kalpertowa, Owsiński, Kudlicz, Werowski, Żółkowski (ojciec) w Warszawie; Bensowie, Nowakowski, Smochowski, Staszewska i t. d. we Lwowie wykształcili się i rozwinęli pod dyrekcją tych ludzi, którzy albo nie byli aktorami albo wcale miernymi, ale posiadali gruntownie teoretyczną znajomość sztuki i mieli wszechstronne estetyczne wykształcenie.

Niemniéj szczęśliwe były także te czasy dla poezji dramatycznéj, bez któréj na serjo rzeczy biorąc, nie może być nigdzie mowy o scenie narodowéj. Dla naszego dramatu była to świetna epoka i można powiedzieć, że to co dotychczas najlepszego w tym rodzaju posiadamy, z tych właśnie czasów pochodzi. Scenie warszawskiéj pod Bogusławskim zawdzięczamy Niemcewicza dramata i komedje Powrót posła; Zabłocki, najznakomitszy obok Al. Fredry komedjopisarz dla teatru Bogusławskiego pisał

swoje dzieła i tłumaczył zagraniczne. A później, w początkach naszego wieku, czyliż tragedja nie stanowiła najważniejszego i najlepiéj reprezentowanego działu naszéj poezji, w tym właśnie czasie, kiedy Osiński kierował teatrem warszawskim? Z owéj to epoki pochodzą tragedje Wężyka, Karpińskiego Ludgarda i Barbara Felińskiego. W tym nakoniec czasie powstał także i wyrósł na najpierwszego dotychczas dramaturga i Al. Fredro, którego utwory najprzód pod dyrekcją Kamińskiego we Lwowie (1822—34) na scenie się pokazywały.

V.

Ale też wówczas dyrekcje teatrów kierowały się jakąś wyższą myślą i zamiłowaniem sztuki. Podówczas scena była wynikiem umysłowego ruchu i zródłem, z którego ten ruch nowe czerpał siły. Publiczność zajmowała się żywo sztuką, dyskutowała o niéj tak po świetnych salonach jak i w skromnych izdebkach ubogich studentów — w produkcjach teatrów widziano pewną myśl i dążność. Najznakomitsi dygnitarze, ludzie najwięcéj poważani w kraju brali czynny udział w życiu sce-

nicznem i interesowali się jego postępem. Ks. Adam Czartoryski. minister spraw wewnętrznych, Tadeusz Mostowski, Fr. Wężyk kasztelan i poeta, J. U. Niemcewicz rozprawiali na zebraniach towarzyskich o teatrze i pod zbiorowym pseudonimem Ixów pisali o nim krytyki. I tacy ludzie gdy zeszli się z Osińskim albo Dmuszewskim mogli z nimi pomówić o teatrze, sztuce i literaturze, bez obawy, aby który z nich nie odezwał się z jaką niedorzecznością; mogli im udzielać swoich rad i myśli, bo wiedzieli, że zostaną zrozumiani, albo trafią na rozsądną i uzasadnioną opozycją. Nawet surowego Staszyca, jednego z największych publicystów, uczonych i myślicieli, jakich Polska wydała, zdołał pociągnąć w swój wir ówczesny ruch teatralny i czcigodny starzec, radca stanu i prezez tow. P. N. przychodził na próby, aby uczyć artystów deklamacji i dobréj wymowy polskiéj.

Coby na to powiedział który z dzisiejszych aktorów, mieniący się samozwańczo artystą, żeby jakiś uczony, jakiś literat odważył się wtrącić do sceny. Cóż to literatura? cóż to estetyka? to są rzeczy całkiem niepotrzebne dla aktora. Ten co napisał estetykę wysnuł sobie z głowy jakieś niedorzeczne prawidła, według których

chciałby sądzić naszą pracę i nas, cośmy na deskach teatralnych zęby zjedli! Po co nam estetyka? my możemy patetycznie deklamować tam gdzie trzeba mówić; możemy nie wymawiać liter albo połykać całe zgłoski; możemy robić na scenie miny i grymasy, jakby nas nagle schwycił kurcz żołądka; możemy nie rozumieć charakterów w sztuce albo i wcale nie wiedzieć, że na scenie mamy przedstawiać innych ludzi a nie siebie samych: a pomimo tego wszystkiego publiczność (z galerji!) będzie nas obsypywać oklaskami i wywoływać, a krytyka (pewnych dzienników) będzie nas nazywać „naszymi znakomitymi artystami.“

Z bólem serca musimy przyznać, że nie zbyt dawno słyszeliśmy takie barbarzyńskie wywnętrzania się jednego z członków sceny polskiéj i to na zgromadzeniu publiczném, w téj saméj sali, gdzie w najlepszéj zgodzie z mówcą siedziało kilku literatów i którzy z największą obojętnością przyjęli do swéj wiadomości te słowa pozbawione sensu.

V.

Od upadku sceny narodowéj w Warszawie po wypadkach 1831 r. datuje się także upadek sceny polskiéj w ogóle.

Teatr warszawski wziął rząd rosyjski pod swój bezpośredni zarząd, co raz na zawsze musiało uniemożebnić rozwój dramatu narodowego na téj scenie. Odtąd zaczęli nią zarządzać pułkownicy i jenerałowie, którzy także o literaturze i estetyce nie wiele słyszeli i słyszeć nie chcą. Teatr lwowski podówczas nie mógł jeszcze wziąć na swoje barki tego ciężaru, jaki na niego spadał w dziedzictwie po dawniejszym teatrze warszawskim. I tutaj stósunki polityczne nie o wiele były lepsze, czego najlepszym dowodem kontrakt, jaki hr. Skarbek z rządem zawrzeć był zmuszony, a który jako rzecz zupełnie podrzędną scenę polską przyczepiał do sceny niemieckiéj. Publiczność także zobojętniała dla teatru, nie mogąc na nim widzieć tego, co widzieć pragnęła; odsunęli się od niego literaci i poeci, z których nadto większa część była zmuszoną szukać zagranicą przytułku i bezpieczeństwa. Odtąd to dopiéro, w tém powszechném rozbiciu i zamieszaniu, gdzie o sztuce nie było komu myśleć, zaczęli się pojawiać jako kierownicy teatrów ludzie, którzy scenę uważali za proste przedsiębiorstwo i środek utrzymania i w najlepszym razie tyle mieli ze sztuką styczności, że z mniejszem albo z większem powodzeniem występowali kiedyś na deskach

teatralnych. W całym tym okresie aż do najnowszych czasów możnaby powiedzieć, że jedynie teatr krakowski na krótką chwilę pod dyrekcją Hil. Meciszewskiego zajaśniał. Bo też Meciszewski przystąpił do jego kierownictwa z całym zasobem nauki i wykształcenia i należał u nas bezwątpienia do najoświeceńszych ludzi swego czasu, czego dowody w wielu jego pismach pozostały. To krótkie kierownictwo Meciszewskiego wydało jednak swoje owoce, bo kiedy Meciszewski z dyrekcji ustąpił, teatr krakowski w r. 1846 był w stanie wysłać do Warszawy takich artystów, jak Jan Królikowski, Rychter i Chomińscy, którzy do dziś dnia są ozdobą teatru warszawskiego. Inne znowu dyrekcje nie mogą się poszczycić, żeby znakomitych aktorów kształciły, bo nie mogły i nie umiały nadać im artystycznego kierunku. Tylko Modrzejewska i Rapacki w ostatnich czasach odznaczyli się wybitniéj na scenie krakowskiéj.

VI.

Jeszcze szkodliwiéj oddziałał ten upadek teatru i odsunięcie się od jego kierownictwa sił umysłowych na dramatyczną

naszą literaturę. Jestto faktem szczególnym i uderzającym w oczy, że w czasach kiedy inne gałęzie literatury i poezji tak potężnie u nas zakwitły, literatura dramatyczna nie poszła naprzód, ale owszem się cofnęła. Za czasów Bogusławskiego i Osińskiego stała ona na równi z resztą poezji, a nawet były chwile, jak za królestwa kongresowego, że była najwspanialszym dziełem poezji. Po r. 30, kiedy epika i liryka tyle prawdziwych kwiatów poezji nam przyniosły, dramat stósunkowo daleko mniéj i mniéj cennych wydał owoców. Gdzież dzisiaj mamy w dramacie coś takiego, coby wśród innych rodzajów poezji podobne zajmowało stanowisko, jak wówczas Barbara Felińskiego między innemi utworami poetycznemi? albo téż czy nasza dramatyczna poezja posiada dotychczas coś lepszego od komedji Fredry, których powstanie nie obecnéj, ale minionéj epoce naszéj literatury zawdzięczamy. Jednakowoż gdyby rzeczy szły naturalnym porządkiem i pod tym względem, i w dramacie powinniśmy byli uczynić postęp. Więc dlaczegóż się tak nie stało? oto jedną z przyczyn jest, że poezja dramatyczna nie jest tak niezależną, jak epos albo liryka, a mianowicie potrzebuje ona koniecznie pomocy i współdziałania sceny. Dopóki scenami naszemi kierowali

ludzie, którym sztuka i literatura nie były obojętne, dopóty i dramat się rozwijał; odkąd zaś sceny zeszły na przedsiębiorstwa, dramat nie znalazł u nich pomocy i rozwój jego był wstrzymany. Byli u nas w tym czasie pisarze, którzy dali dowody znacznego talentu dramatycznego, ale z powodów wyżéj wskazanych nie mogli go dostatecznie wykształcić. Dosyć tu wspomnieć Korzeniowskiego i Słowackiego. Korzeniowski bardzo długo, przez lat kilkanaście pisał, nie mogąc się dostać na żadną scenę. „Brak teatrów pisze o nim Lewestam, któreby wsparły usiłowania krajowego pisarza, obojętność teatru warszawskiego na rzeczy swojskie, niewyrobienie się jeszcze wówczas teatru lwowskiego, oddanie obu scen komedji i melodramatowi, jako huczniéj i rozmaiciéj bawiącym publiczność— były przyczyną, że prace Korzeniowskiego przez teatra krajowe przyswojone nie były.“ A Słowacki?... przez całe życie pragnął nadaremnie, aby jego sztuki były grane na scenach, które w pewnych razach lubią się nazywać polskiemi lub narodowémi, tylko nie wtenczas gdzieby im czynem było potrzeba téj swojéj nazwy udowodnić. Dopiéro w 4 czy 5 lat po jego śmierci artystka teatru krakowskiego p. Cenecka wzięła na swój benefis pierwszą sztukę

Słowackiego „Mazepę,“ a matka zgasłego poety czuła się w obowiązku, podziękować beneficjantce za tę przysługę synowi oddaną. Dzisiaj dyrektorowie teatrów z apoteozy Słowackiego robią reklamy dla swéj sceny — ale więcéj byliby dobrego zrobili poecie, gdyby w czasie kiedy pisał i tworzył, byli wystawiali jego dzieła. Ile przez to stracił Korzeniowski, który dopiéro po kilkunastu latach, ile Słowacki który nigdy nie widział swoich sztuk na scenie, łatwo zrozumie każdy, kto wié jak bardzo pisarzowi dramatycznemu potrzebną jest znajomość sceny i scenerji, jak wiele w jego sztuce zależy na znajomości techniki, któréj tylko przez zobaczenie swych dzieł na scenie nabyć można.

Gdyby nasi dyrektorowie wiedzieli coś więcéj niż zwykle wiedzą o naszéj literaturze, gdyby Słowackiego byli przedstawiali, autor Balladyny przy swym ogromnym talencie, przebywszy jedną i drugą próbę przedstawienia, wsparty doświadczeniem i rozumną krytyką, byłby bezwątpienia przysłużył się narodowi prawdziwém arcydziełem dramatyczném.

Ale do czegóż zmierzamy tym dosyć obszernym wywodem? Oto chcieliśmy przywieść na pamięć publiczności, a mianowicie ludziom, którzy się zajmują sztuką, albo

od których jéj losy zależą, że od samego początku i przez cały czas, dopóki scena nasza mogła być i była narodową, uważano za rzecz naturalną i konieczną oddawać jéj kierownictwo w ręce tych, którzy przez swoje wykształcenie, światło i zdolności okazywali się godnymi reprezentowania sztuki i jéj pielęgnowania, że zatem jest to tradycją naszego narodowego teatru, aby jego dyrektorami byli ludzie tacy jak Bogusławski, Osiński, Kamiński i im podobni.

Przez jakiś czas byliśmy zmuszeni odstąpić od tego tradycjonalnego prawa, bo nam nie było wolno tak pod względem teatru, jak i pod wielu innymi rządzić się podług własnéj chęci. Dziś kiedy ten przymus zewnętrzny ustąpił, gdy możemy powrócić do tego prawa — jest naszym obowiązkiem to uczynić.

Z téj zasady wychodząc i dotychczasową dyrekcją p. Miłaszewskiego we Lwowie uważać musimy tylko za bezprawną wobec sztuki uzurpacją, popełnioną w czasach anormalnego stanu rzeczy. Jakim sposobem pan Miłaszewski kiedyś do tego stanowiska przyszedł, nie wiemy i nie pojmujemy, ale

na każdy wypadek w sprawę tę bliżéj wchodzić nie chcemy. Stało się to, jak niejedna rzecz na świecie się dzieje, może przez szczególny zbieg okoliczności, przez jakiś przypadek. Bo za legalnego i prawidłowego następcę Bogusławskich, Osińskich i Kamińskich, pana Miłaszewskiego żadną miarą uważać nie możemy, a co więcéj, jesteśmy mocno przekonani że i p. Miłaszewski za takiego nigdy się uważać nie miał odwagi. Ze wszystkich czynności i zabiegów p. Miłaszewskiego widać aż nadto jasno, że czuje, jak niestósownem jest dla niego stanowisko, na którém ślepa fortuna i przypadek go umieścił. Nie mogąc wydołać swemu obowiązkowi dyrektora, nie mogąc tam gdzieby należało t. j. na polu sztuki i na scenie złożyć dowodów swéj znajomości rzeczy i zdolności, czuje, że się chwieje w swoich posadach, że nie ma na swém stanowisku żadnéj podstawy i dla tego na wszystkie strony szuka sztucznych środków, któreby zastąpiły brak rzeczywistego uprawnienia i zasługi. Tych ubocznych środków, które zresztą ani sztuce, ani scenie, ani publiczności żadnéj a żadnéj korzyści nie przynoszą, począwszy od owego tak często afiszowanego memorjału, w którym kilka znakomitości miało p. Miłaszewskiemu dać swoje

votum zaufania, a idąc coraz niżéj i bardzo nizko, moglibyśmy wcale znaczny szereg zabiegów wyliczyć. Ale znamy granice przyzwoitości wszelkiego publicznego pisma i dajemy temu spokój, to tylko przypomnieć musimy, że tym sposobem nie wszystkich i nie na długo można bałamucić. Gdyby pan Miłaszewski te koszta, jakich wymagały owe uboczne środki i choć połowę na nie strawionych zabiegów, umiał był obrócić na pożytek sceny, teatr lwowski mógłby był mieć lepszych i lepiéj płatnych artystów, a publiczność mogłaby była widzieć lepsze przedstawienia. Ale tak się nie stało, bo p. Miłaszewski nie może tego zrozumieć, że najpewniejszą i najsilniejszą dla niego podstawą byłaby — sztuka... Ślepy nie rozumie się na kolorach.

Wracając na chwilę do owego tak często na plac wywodzonego memorjału, musimy zwrócić na to uwagę, że on nie posiada bynajmniéj znaczenia i doniosłości, jakie mu p. Miłaszewski nadać usiłuje, pominąwszy inne, choćby z tego tylko jednego powodu, że najpoważniejsze osobistości na nim podpisane w sprawie dyrekcji p. Miłaszewskiego decydującego głosu nie posiadają, bo z fizycznego niepodobieństwa sprawy téj znać nie mogły. Apollo Korzeniowski naprzykład w tym samym czasie,

kiedy p. Miłaszewski sceną zarządzał, skazany był na przymusowy pobyt w głębi Rosji, o kilkaset mil ode Lwowa; J. I. Kraszewski, był w teatrze lwowskim raz jeden i to na przedstawieniu własnéj sztuki; Leszek hr. Borkowski od r. 1848 zupełnie do teatru nie uczęszczał, nie był nawet wtedy, kiedy grano sztukę jego syna. To cośmy o tych trzech powiedzieli, dałoby się mniéj więcéj o wszystkich powiedzieć. Prócz tego mężowie ci w chwili, kiedy p. Miłaszewski wypraszał sobie u nich rzeczony memorjał, a było to dobrze przed ogłoszeniem konkursu, nie wiedzieli jeszcze jaki obrót może przybrać sprawa teatru lwowskiego, nie wiedzieli bynajmniéj o wystąpieniu nowych kandydatów, a mając do wyboru (jak to z ust jednego z powyżéj wymienionych pisarzy słyszeliśmy) jedynie pomiędzy jakimi dyrektorami prowincjonalnych teatrów a p. Miłaszewskim, naturalnie zgadzali się *faute de mieux* na tego ostatniego. Ale chociażby ten memorjał pod każdym względem posiadał potrzebne warunki i czasu i kompetencji i dostatecznie wyjaśnionych stósunków, czyliż nawet i w takim razie nie byłby jedynie — najlepszym dowodem słabości dzisiejszego dyrektora teatru? Czyliż p. Miłaszewski starając się o podobny dokument nie dał

nam wyraźnie do poznania, że nie czuje się dość silnym na swoich nogach i potrzebuje podpory i osłony od ludzi, którzy zajmują pewne stanowisko w literaturze, znani są ze swego światła i nauki t. j. właśnie z tych rzeczy, których p. Miłaszewskiemu nie dostaje? Ten memorjał odsłania jego najsłabszą a zarazem przy kierownictwie instytucji artystycznéj najpotrzebniejszą stronę. P. Miłaszewski po 5 latach dyrekcji we Lwowie nie potrzebował takiego dyplomu — gdyby przez te 5 lat dał był na scenie dowody swoich zdolności i kwalifikacji. Widać, że wiara w siebie mocno była u niego zachwianą, że przed opinją publiczną trzeba się było czemś zasłonić, jeżeli był znaglony wyjednać sobie takie votum zaufania, a właściwie świadectwo ubóstwa.

A teraz jeszcze słowo do tych, od których ostatecznie wybór przyszłéj dyrekcji teatru zależy, słowo do księcia kuratora i rady zawiadowczéj.

Nie wątpimy, że mężowie ci temu z kandydatów zechcą dać swoje głosy, u kogo zobaczą największą rękojmię powodzenia dla teatru ich pieczy powierzonego. Może być, że nie znajdą oni w prostéj linji następcy Osińskiego lub Kamińskiego — ale jeźli to nie będzie osobistość z zawodu

swego poświęcająca się literaturze i sztuce, niechaj to będzie człowiek z pewném wykształceniem i smakiem, a mianowicie taki, któryby przystępował do dyrekcji z zamiłowania do sceny, nie szukając z niéj zysków i powszedniego chleba, któryby dobroć jéj i świetność wziął sobie za punkt ambicji, któryby zechciał rozbudzić obok sceny życie umysłowe i artystyczne i któryby z góry zapowiedział, że zapatrywać się będzie na teatr jako na instytucją publiczną sztuce pięknéj poświęconą mającą przedewszystkiem na oku dobro ogółu t. j. dobro sztuki i literatury.

Imiona członków rady zawiadowczéj znane krajowi są dostateczną rękojmią słusznego rozsądzenia w téj sprawie. Przypominając ich pamięci obraz ogólny z dziejów naszego teatru chcieliśmy jednak rozbudzić w ich sumieniu pewne skrupuły i na sprawę sceny drażliwszém to sumienie uczynić. Może to jest skutkiem zbytecznéj obawy, ale pragnęlibyśmy, aby oni wszyscy nie zadowolnili się w téj materji jedynie wymaganiami prawniczemi i martwą literą paragrafów, lecz także aby uwzględnili przytém tyle ile na to zasługują wy-

magania i korzyści sztuki. Niechaj jéj warunki będą dla nich obowiązującym kodeksem, a jéj dobro i pomyślność jedynym paragrafem do rozstrzygnięcia téj sprawy.

Nakład „Kraju“.

Druk Karola Budweisera w Krakowie 1869 r.